

Cortázar: una poética dialógica de la literatura y las artes¹

Carlos DÁMASO MARTÍNEZ

Universidad Nacional de las Artes (UNA) / Universidad de Buenos Aires (UBA)

Resumen

En este ensayo se examina cómo la obra narrativa de Julio Cortázar establece un diálogo con las artes visuales, la música, el teatro y otras manifestaciones estéticas. No solo esta relación dialógica es un aspecto recurrente en sus libros, sino que podemos afirmar que es un componente constitutivo de su poética literaria. Me ocuparé principalmente del análisis en su obra de las remisiones a la pintura de vanguardia, la fotografía, el jazz, el cine y el teatro en el contexto de las formas del arte y de las utopías estéticas e ideológicas vigentes en los años 60. Se tendrá en cuenta la confluencia de la concepción literaria con la del arte de este momento histórico cimentado en la renovación formal y en la búsqueda de una nueva visión y relación con el mundo. En Cortázar es relevante su adhesión al surrealismo, su búsqueda constante de cambios, rupturas y su participación en debates estéticos. Su novela *Rayuela* (1963), cuentos como “El perseguidor”, “Las babas del diablo”, “Apocalipsis en Solentiname” y los relatos de otros libros de ficciones y ensayos, como los de formatos muy originales y novedosos, llamados por algunos críticos ‘híbridos’, constituyen un corpus fundamental para los objetivos del análisis de este trabajo. Por otra parte, el enfoque elegido de su estudio es consciente de la relatividad conceptual y los cambios de paradigmas artísticos, históricos e ideológicos de estos últimos años. Por lo tanto, tendrá en consideración los aportes teóricos de pensadores contemporáneos como Jacques Rancière, Nicolás Bourriaud, Eric Hobsbawm y Andreas Huyssen, entre otros.

Palabras clave: Julio Cortázar, remisiones dialógicas, literatura argentina, lenguajes artísticos, poéticas.

Abstract

This essay analyses how the narrative work of Julio Cortázar establishes a dialogue with the visual arts, music, theater and other artistic manifestations. Not only is this dialogic relationship a recurring theme in the author's works, but we can also maintain that it is a constitutive component of his literary poetics. In this paper I will mainly tackle a study of Cortázar's literary references to avant-garde painting, photography, jazz, film and theater as in the context of art forms and aesthetic and ideological utopias in force in the Sixties. The confluence between literary conception and art in this historic moment will be taken into account, with a specific focus on formal renewal and the search for a new vision and relationship with the outer world. Relevant elements in Cortázar are his adherence to

¹ Este ensayo es parte de un libro en preparación.

surrealism, his constant search for changes and ruptures and his involvement in aesthetic debates. His novel *Rayuela* (1963), short stories like “El perseguidos”, “Las babas del diablo”, “Apocalipsis en Solentiname” and other fiction books and essays – mainly those written in a rather original and innovative format, sometimes defined ‘hybrid’ by his critics – make a fundamental *corpus* for the analytic objectives of this paper. On another hand, the focus chosen for this study is conscious of the conceptual relativity and recent changes in artistic, historic and ideological paradigms. Therefore, this critical approach takes into account the theoretical contributions of contemporary thinkers such as Jacques Rancière, Nicolas Bourriaud, Eric Hobsbawm and Andreas Huyssen, among others.

Keywords: Julio Cortázar, dialogic references, Argentine literature, artistic languages, poetics.

En el mundo ficcional de algunas de las novelas, cuentos y otros textos de Julio Cortázar se advierte, además de las remisiones a la literatura, la presencia numerosa de referencias a la música, el jazz particularmente, el teatro, el cine, las artes visuales y, entre ellas, la fotografía.

¿Qué función y significación tiene esta modalidad en su poética narrativa? ¿A qué concepciones del arte se refieren y de qué forma se establece una relación dialógica? Estos interrogantes son ineludibles para quienes inician una lectura de su obra. Tampoco son aspectos semánticos que conllevan un efecto de perturbación en el seguimiento de las acciones ficcionales, en el fluir de las tramas y en la búsqueda del desciframiento del código de enigmas propuestos en las historia que se narran. Por el contrario, son, en gran parte de su obra, constitutivos de su construcción ficcional y del trazado de su universo narrativo y llegan a seducir con eficacia a sus lectores.

En el abordaje de esta particularidad de la poética literaria cortazareana en una primera instancia consideramos sus novelas y relatos. Por cierto, se tendrán también en cuenta otros libros suyos que podríamos llamar ‘híbridos’, como los denomina en su ensayo Marcy Schwartz (2000), reunidos en libros “almanaques”, en la clasificación de Lourdes Dávila (2001), integrados por *Último round* (1969) y *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967); y “catálogos” a los libros *Territorios* (1978) y *Silvalandia* (1975); este último tiene ilustraciones de Julio Silva. Son libros que integran textos e imágenes de artistas visuales de un modo en que ambos lenguajes (el literario y el visual) se interrelacionan y entrecruzan sentidos que posibilitan lecturas confluyentes. Se suman a este listado los libros en los que sus palabras interactúan con fotografías, como *Buenos Aires, Buenos Aires* (1968) con fotos de Sara Faccio y Alicia d’Amico, *Alto el Perú* (1984) con fotografías de Manja Offerhaus y *París, ritmos de una ciudad* (1981), una colección de fotografías de Alecio de Andrade, entre los que nos referiremos brevemente aquí. Y también a otro de sus libros emblemáticos: el que Cortázar publicó con fotos y textos de su autoría y tituló *Prosa del observatorio* (1972).

1. FOTOGRAFÍA: MEMORIA Y VISIONES DE LO REAL

Cortázar, para distinguir dos géneros que configuran su obra narrativa, el cuento y la novela, en su ensayo “Algunos aspectos del cuento” utiliza en su argumentación una analogía con otros lenguajes artísticos, lo que revela, asimismo, su fascinación por la imagen. Afirma que el cuento es comparable a la fotografía y la novela al cine. “En el cuento – señala –, el tiempo y el espacio tienen que estar como condensados, sometidos a una alta presión espiritual y formal”. En la novela, sucede todo lo contrario, hay expansión (Cortázar, 1994b: 371).

Vemos en el cuento “Las babas del diablo”, de su libro *Las armas secretas* (1959), que la fotografía es un elemento principal en la narración del enigma planteado en el texto. La posibilidad de ampliar una fotografía se vuelve clave para entrever en la profundidad de campo un posible asesinato. Es el cuento más experimental dentro de este libro. En él se plantea la búsqueda de nuevas formas para las estrategias narrativas del relato breve y hay una reflexión y conexión con las posibilidades de percepción de la imagen fotográfica.

No en vano, Michelangelo Antonioni en su transposición fílmica, *Blow up* (1966), traslada la preocupación literaria de Cortázar a la percepción del lenguaje de la imágenes, la fotografía, la pintura y el cine. Digamos sobre las diferencias de lo que puede verse a simple vista y lo que puede revelarse a través de una visión que permite descubrir en un segundo plano otra significación. En este caso realizado a través de la tecnología del arte fotográfico. En su texto, por cierto, Cortázar sugiere la valorización de una lectura interpretativa que pueda decodificar y elaborar una significación conjetural. Una participación activa o de interacción del lector con los textos literarios y artísticos. Ese rol del lector que podría parecerse al del detective de las narraciones policiales o, más precisamente siendo Cortázar un gran escritor de relatos fantásticos, a las de la lectura que este género suele proponer.

En “Apocalipsis en Solentiname”, cuento publicado en el libro *Alguien que anda por ahí* (1977), una serie de fotografías tomadas por el narrador protagonista a unos niños en Nicaragua sirven para realizar un procedimiento clásico del género fantástico, la metamorfosis de esas instantáneas. Fenómeno que crea una visión inquietante sobre qué es lo real, un interrogante que la narrativa fantástica plantea en sus ficciones, según Rosmary Jackson. Pero el cuento agrega un plus de significación muy importante aún en clave del género; es decir, una alusión casi alegórica a la represión y la violencia de las dictaduras en Latinoamérica y, particularmente, a la dictadura cívico-militar en Argentina instaurada por el golpe de estado del 24 de marzo de 1976. El cuento está fechado en La Habana, a pocos días de ese siniestro suceso.

Es significativa la recurrencia a la fotografía en relación a la posibilidad de este lenguaje visual de capturar o fijar imágenes para la memoria. Bien sabemos, como dicen Susan Sontag y Paul Virilio, del carácter fundamental que tienen la fotografía y los medios audiovisuales en la preservación de la memoria, un modo de constituirse en archivos del pasado, de ser documentos de la historia.

Dentro de esa línea de significación se pueden leer también las remisiones al arte fotográfico que aparece en *Rayuela* (1963), en el capítulo 14, cuando el grupo llamado

Club de la Serpiente, que integra la Maga y Horacio Oliveira junto a otros amigos artistas e intelectuales, se reúnen a escuchar discos de jazz. Uno de ellos, el chino Wong, le muestra a Oliveira, que le ha pedido con insistencia ver una fotografía tomada en Pekín hacia 1920, un papel doblado en cuatro que guarda en su billetera. Son unas fotografías de mala calidad y algo borrosas. En realidad, imágenes de una serie de sangrientas torturas en las que se ve repetirse un poste con un condenado atado a él que va cambiando de foto a foto. La descripción minuciosa del narrador de estas instantáneas, que asume la perspectiva de la mirada de Oliveira, se centra en la crueldad a que han sido sometidos los torturados y la última de ella muestra ya a una de las víctimas muerta. Esa crueldad pareciera ser ese núcleo de la representación fotográfica que Roland Barthes denomina el *punctum*, un efecto de la imagen que impacta o “punza” a quien mira (1990: 64-65).

Si bien se advierten las limitaciones técnicas de la revelación y copiado de esas tomas, se supone que fueron realizadas con una Kodak de esa época y se destaca el buen pulso del fotógrafo, tal vez danés o norteamericano. Y lo que, en realidad importa, es que se trata de un documento de la crueldad de la represión del estado de la República China en la guerra contra los comunistas en esos años, sucesos trágicos que André Malraux supo narrar muy bien en su célebre novela *La condición humana* (1933). Según cree Oliveira esas fotos son parte del material que Wong posee para hacer un libro sobre la tortura y constituyen apenas una muestra mínima de otros documentos que no puede llevar encima.

Por otra parte, Morelli en el capítulo 109 de *Rayuela*, como ha señalado Schwartz (2000), intenta – según el narrador – justificar sus “incoherencias” narrativas apelando a la idea de que “la vida de los otros, tal como nos llega en la llamada realidad no es cine sino fotografía;” porque “no podemos aprehender la acción sino solo sus fragmentos eleáticamente recortados” (Cortázar, 2014: 536). Esta idea del acto de narrar como una reunión fragmentaria de imágenes o representaciones expresa la concepción estética de Cortázar, la elección de escribir un relato que como una serie de fotografías puedan sugerir y convocar al lector a participar en la construcción de una significación. Es una concepción estética que manifiesta su consonancia con la tradición de vanguardia que existe en el contexto del arte de los años sesenta. Y, a su vez, muestra metafóricamente la modalidad de la estructuración de *Rayuela* como un libro que propone un montaje fragmentario, un modo nuevo, renovador, del género novela, muy diferente al de la novela realista tradicional.

Es de algún modo también la concreción de las ideas sobre el género propuestas en su ensayo “Teoría del túnel” (1947), en el que concluye diciendo que la nueva novela debe configurarse como una mezcla de surrealismo y existencialismo, como señala Saúl Yurkievich (1994: 15-30). Quizá también en esa búsqueda puede pensarse en las ideas similares que desarrolla en su lectura valorativa de *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal (Cortázar, 1949).

La fotografía, la palabra, la imagen y el discurso literario, cobran una mayor relación, o quizás más precisamente habría que hablar de combinación, mezcla o diálogo entre estos dos lenguajes, en *Prosa del observatorio*, al que Jaime Alazraki

caracterizó como un entrelazamiento de poesía, prosa, ensayo y ficción. Este libro reúne una serie de fotos que Cortázar tomó de los observatorios astronómicos de Jai Singh (del siglo XVIII) en Delhi y Jaipur, en la India. Genéricamente es un libro inclasificable, bien podríamos destacarlo como un híbrido muy original. En el libro, el texto que escribe Cortázar es extenso y ocupa una instancia estética semejante al de las imágenes fotográficas, tiene su autonomía, una libertad constructiva, asociaciones fónicas de significantes y pensamientos propios de un texto poético, que podríamos llamar surrealista si le buscamos cierta filiación lírica. El principio constructivo de este singular libro es sin duda el montaje, que logra combinar estas dos instancias artísticas, el lenguaje de las fotos y el de las palabras, las que, a su vez, son una mezcla o entrelazamiento de distintos discursos, como señala Alazraki.

Así como Vicente Huidobro, en la época de la vanguardia histórica, aspiraba a crear un lenguaje poético que fuera tan autónomo como el de las artes visuales, Cortázar busca con estos libros algo semejante – una utopía de la tradición de vanguardia plenamente vigente en el arte de los ‘60 –, donde la coexistencia dialógica de dos lenguajes artísticos (el de la literatura) y el de las imágenes fotográficas o pictóricas confluyen en un espacio o soporte común, digamos el de un libro. De todos modos, dada su importancia es imprescindible dedicarle en otro ensayo un análisis más pormenorizado sobre su especificidad estética.

2. PERSONAJES Y PERCEPCIONES: EL IMAGINARIO DE LAS ARTES VISUALES

Las remisiones narrativas a las artes visuales no solo establecen enlaces con ellas en tanto citas o alusiones en la obra de Cortázar, sino que forman parte – como sucede con otros lenguajes artísticos – de ciertos procedimientos de la ficción, especialmente cuando incorpora imágenes de la pintura de su contemporaneidad para caracterizar los personajes principales, la Maga y Horacio Oliveira, en la primera parte de la novela (“Del lado de allá”) y en la percepción de situaciones que son vistas por Oliveira como escenas similares a las imágenes pictóricas.

Horacio Oliveira, el intelectual argentino, racional, erudito, conocedor de la literatura, las artes visuales y experto en el jazz cool, aunque a veces hasta prejuicioso, es visto por la Maga como si fuera un cuadro de Mondrian. A su vez, Oliveira, en el capítulo 19 de *Rayuela*, define a la Maga, por su intuición y sensibilidad, como una pintura de la artista plástica portuguesa Vieira da Silva.

Por otra parte, en el capítulo 26, ante la verbosidad de Gregorovius que intenta seducir a la Maga, ella va traduciendo en su imaginación esas palabras a imágenes de artistas visuales:

Por momentos, las palabras de Gregorovius se dibujaban en la sombra verde o blanca, a veces era un Atlan, otra un Estève, después un sonido cualquiera giraba y se aglutinaba, crecía como un Manessier, como un Wifredo Lam, como un Piaubert, como un Étienne, como un Max Ernst. Era divertido y Gregorovius decía: están mirando todos los rumbos babilónicos por expresarme así, y entonces..., y la Maga veía nacer de las palabras un resplandeciente Deyrolles,

un Bissière, pero ya Gregorovius hablaba de la inutilidad de ontología empírica, y de golpe era un Friedländer, un delicado Villon que reticulaba la penumbra y la hacía vibrar. (Cortázar, 2014)

Las imágenes pictóricas o plásticas sirven entonces para caracterizar a los personajes en sus rasgos intelectuales, emocionales y en sus comportamientos de un modo metafórico. Algo así como reconocer que ciertas formas de los seres humanos son o pueden ser semejantes a formas y estilos del arte. Cortázar crea y transmite así en la trama ficcional de esta original novela estas correspondencias entre estos lenguajes artísticos.

Ya desde el comienzo de *Rayuela*, en el capítulo primero, Horacio Oliveira, al referirse a las habitaciones de la Maga y la de él como similares a la “de falsos estudiantes en París”, aclara que si bien son espacios despojados y austeros, ellos, en un intento de embellecerlas, han puesto sobre “las molduras baratas y los papeles chillones tarjetas postales con imágenes pictóricas”, han abierto “una ventanita Braque o Ghirlandaio o Max Ernst” (Cortázar, 2014: 17).

Más adelante, cuando Horacio narra sus primeros encuentros con la Maga y ella le cuenta su vida en el Uruguay natal, él la visualiza como “un Figari con violetas de anochecer, con caras lívidas, con hambre y golpes en los rincones” (Cortázar, 2014: 20). Igualmente para entender el universo de esta mujer que está conociendo dice que le “era necesario empezar por cerrar los ojos” para entrever como ingresaba “en un mundo-Maga que era la torpeza y la confusión pero también helechos con la firma de la araña Klee, el circo Miró, los espejos de ceniza Vieira da Silva, un mundo donde te movías como un caballo de ajedrez que se moviera como una torre que se moviera como un alfil”(Cortázar, 2014: 20-21).

Las metáforas visuales, las alusiones poéticas a esas formas de la pintura de vanguardia, especialmente a la instauración de un universo abierto a otras reglas y a percepciones de lo real, pertenecen al imaginario de las propuestas de las artes visuales de vanguardia de la contemporaneidad de esos años sesenta.

En otro pasaje de esta novela, en la habitación donde están viviendo la Maga y Oliveira, en el momento en que el bebé Rocamadour está agonizando (cap. 28) y la Maga no ha tomado aún conocimiento de esta tragedia, los personajes allí reunidos (los amigos del Club de la Serpiente, Gregorovius, Ronald, Babs y Etienne, y la Maga) son percibidos desde el punto de vista de Oliveira como si fueran imágenes artísticas. La Maga sentada se le presenta como una escultura de Henry Moore, la luz tenue de la lámpara en la habitación crea para Oliveira un símil con un cuadro de Rembrandt (Cortázar, 2014: 189 y 197).

Esta noche, por ejemplo, esto que nos está pasando ahora, aquí, es como uno de esos cuadros de Rembrandt donde apenas brilla un poco de luz en un rincón, y no es una luz física, no es eso que tranquilamente llamás y situás como lámpara, con sus vatios y bujías. Lo absurdo es creer que podemos apreciar la totalidad que nos constituye en este momento, o en cualquier momento, e intuirlo como algo coherente, algo aceptable si querés. (Cortázar, 2014: 197)

La percepción de lo que está sucediendo en la habitación asume el punto de vista de Oliveira, quien llega a establecer en su mirada un símil con la pintura de Rembrandt, reitera su concepción de la imposibilidad de captar lo real en su totalidad. La fragmentación, como decíamos, es un principio constructivo de su percepción estética y del mundo. Ya hemos señalado que muchos de sus libros apelan al collage y al montaje de fragmentos de situaciones y segmentos narrativos.

En “Verano en las colinas”, un texto breve e introductorio de otro relato (“Manera sencillísima de destruir una ciudad”), incluido en *La vuelta al día en ochenta mundos* (Cortázar, 1973: 15-19), Cortázar expresa que una nube solitaria sobre el cielo de Cazeneuve, en la Alta Provenza, le hace pensar “en un cuadro de René Magritte, *La batalla de Argonne*, y reitera el clásico concepto de que a veces la naturaleza imita al arte. Y no solo en este caso en el cuadro de Magritte sino también en un texto de su autoría:

y entonces sentí una vez más que la pálida naturaleza imitaba al arte ardiente y que esa nube plagiaba la suspensión vital siempre ominosa en Magritte y las ocultas potencias de un texto escrito por mí hace muchos años. (Cortázar, 1973: 15)

La observación no es simplemente una muestra de la admiración de Cortázar por la obra de este pintor surrealista belga, sino que también expresa cierta consonancia que él establece entre su poética literaria con la posibilidad que tiene el arte de Magritte para “transformar lo visible en lo invisible”, como advierte Piñeros Galvis basándose en la observación de Marcel Paquet. Concretamente cuando afirma que la obra plástica de este artista “entre lo visible y las formas que adopta para manifestarse, por un lado, y por lo invisible y los pensamientos, por el otro” se produce “un espacio para un contrato poético pictórico, para una alianza reflexiva entre las imágenes y su sentido” (Piñeros Galvis, 2006). Es decir, esa constante recurrencia en la pintura del pintor belga que, a través de las imágenes y de las palabras a veces, como en sus famosas pinturas *Ceci n'est pas une pipe* y *Ceci n'est pas une pomme*, pone en evidencia la idea sobre la distancia que existe entre la representación pictórica y su referente. Una apelación a la paradoja y a la ironía para resaltar la autonomía de las formas artísticas.

En un texto posterior, con la forma de un diario de escritor, titulado “Uno de tantos días en Saignon”, se consigna hora a hora lo que le sucede al narrador, y en el desarrollo de la narración se vuelve a mencionar a la nube parecida a la de Magritte, que ya no sobrevuela en el cielo de su casa de vacaciones en la Alta Provenza, aunque, sin embargo, casi como un fantasma del recuerdo está aún presente y tal vez perdurará en su memoria durante gran parte de su vida (Cortázar, 1969).

Piñeros Galvis, en el artículo mencionado, señala otras remisiones dialógicas, como prefiero llamarlas a esta relación entre dos lenguajes artísticos, a Magritte. Se refiere, entre otros tantos comentarios y reflexiones a las artes plásticas de vanguardia que se encuentran en *Rayuela*, que podrían relacionarse con la obra titulada *La gravitation universelle* de este artista, aunque no hay una mención explícita al pintor belga sino una alusión similar a la que esa obra expresa. Se trata de un comentario que

Oliveira realiza sobre un escrito de Morelli que tendría alguna relación con este cuadro cuando dice que “un ojo sensible descubre un hueco entre los ladrillos, la luz que pasa” (Cortázar, 2014: cap. 66).

El libro *Territorios* merece un ensayo aparte para realizar un análisis más profundo de este original libro en el que el diálogo del lenguaje literario, la crónica y algunas éfrasis, con las artes visuales es su principio constructivo. Igualmente será objeto de otro estudio *Silvalandia*, realizado de manera conjunta con el artista plástico Julio Silva, amigo de Cortázar y colaborador del escritor con sus ilustraciones y diagramas en otros libros. La consideración de ellos excede el espacio de este ensayo y le he dedicado un capítulo del libro en preparación, como he señalado en la nota inicial.

3. EL JAZZ COMO UN COMPONENTE ESTÉTICO DE LA NARRATIVA DE CORTÁZAR

Un cuento paradigmático de sus relatos que alude muy centralmente a la temática de un artista del jazz es el titulado “El perseguidor”, incluido también en *Las armas secretas*. No es un relato fantástico, sino un texto que focaliza, desde la perspectiva de un crítico de jazz, la vida de un saxofonista norteamericano, Johnny Carter, que tiene como modelo al famoso y conocido intérprete jazzístico Charlie Parker. Además el cuento está dedicado a este saxofonista: “In memoriam Ch. P.”.

Paradójicamente el mismo Cortázar, gran admirador de esa música, ha expresado que no conoció personalmente a Charlie Parker y antes de elegir a un escritor como personaje del cuento, prefirió distanciarse y tomar la figura de un artista musical en una clara apuesta a la ficción. Sin embargo deja algunas pistas de su posible identidad en la realidad al elegir el nombre de Johnny Carter, que es el resultado de una combinación del nombre y el apellido de dos maestros de Charlie Parker, los saxofonistas Johnny Hodges y Beny Carter.

A su vez, al elegir la voz narrativa de un crítico de jazz, busca mostrar, desde una construcción subjetiva, el rol del crítico, las peripecias de su profesión, su gusto estético y sus intereses económicos en relación con la escritura de una biografía de Johnny, el saxofonista de este relato.

Desde la mirada del crítico se traza la figura de un músico muy perturbado por su adicción a las drogas que vive en París. Conformar así una figura de artista casi romántica, un intérprete de jazz que vive obsesionado por su arte, al borde del delirio y las alucinaciones, a veces metafísicas en relación a sus reflexiones y preocupaciones por la dimensión de lo que es el tiempo. Un músico que busca con su instrumento la magnificencia de sus interpretaciones. En realidad, el perseguidor obsesivo de ese ideal de perfección artístico, una persecución que se le vuelve imposible.

Sin embargo, el crítico, después de escuchar una interpretación de Johnny, titulada *Amorous*, llega a la conclusión de que es excepcional pero que Johnny no la valora. Por lo tanto, cree que el saxofonista no es un perseguido debido a sus perturbaciones provocadas por la adicción a las drogas, como ha escrito en la biografía publicada sobre él, sino el perseguidor. Una biografía, por otra parte, que su edición en

inglés se vende en ese momento “como la coca-cola”. Evidentemente la perspectiva de este narrador puede dilucidar y transmitir lo que considera importante de la modalidad interpretativa de Johnny Carter. Dice que forma parte del nuevo estilo del jazz de la posguerra, que fue “como una explosión en la música, pero una explosión fría silenciosa” y afirma valorativamente que: “después del paso de Johnny por el saxo alto no se puede seguir oyendo a los músicos anteriores y creer que son el non plus ultra” (Cortázar, 1994a: 236).

“El perseguidor” no solo es la narración de la vida y la apreciación del valor artístico de este saxofonista, sino también, como venimos observando, de la trayectoria profesional y de la subjetividad de quien cuenta esto, es decir, del crítico, que además supuestamente en este relato es un amigo del artista. En un pasaje del cuento, vemos como él mismo expresa cuáles son sus presupuestos conceptuales sobre el jazz y sus comparaciones con las artes visuales, las que de cierto modo son también las que Cortázar “persigue”, es decir, una concepción de la literatura y del arte concentrado en la búsqueda de una renovación y en la idea de que existe una autonomía formal de las artes, sea en la música, en la pintura y, evidentemente, en sus ficciones y ensayos. Veamos lo que dice Bruno, el crítico en este cuento:

a Johnny no le gusta gran cosa los blues [...] los encuentros fáciles del jazz tradicional. Pero de todo esto he hablado en mis libros, mostrando cómo la renuncia a la satisfacción inmediata indujo a Johnny a elaborar un lenguaje que él y otros músicos están llevando hoy a sus últimas posibilidades. Este jazz desecha todo erotismo fácil, todo wagnerianismo [...], para situarse en un plano aparentemente desasido donde la música queda en absoluta libertad, así como la pintura sustraída a lo representativo queda en libertad para no ser más que pintura. (Cortázar, 1994a: 242)

No obstante, hacia el final del cuento, cuando Johnny ha regresado a Nueva York, donde al poco tiempo de otras crisis y recaídas por la droga muere de un paro cardíaco, la figura del crítico, de Bruno, parece dejar esos ideales estéticos y disolver (o traicionar) una concepción autónoma e innovadora del arte del jazz, al aceptar las posibilidades que las condiciones del mercado del arte le ofrecen. Por eso decide dejar intacta la imagen del saxofonista Johnny Carter que ha configurado en su libro. Cree que, en verdad, es “un pobre diablo de inteligencia apenas mediocre, dotado como tanto músico, tanto poeta, del don de crear cosas estupendas sin tener conciencia de su obra”. Este concepto del crítico sin duda no se le debe atribuir a Cortázar; quien lo dice es un ser de ficción y no el escritor. Además, muestra su cinismo cuando afirma que no lo va a cambiar en su biografía cuando dice que “no era cosa de crearse complicaciones con un público que quiere mucho jazz pero nada de análisis musicales o psicológicos” (Cortázar, 1994a: 265).

En *Rayuela*, Cortázar de un modo casi hiperbólico recurre también a la música, al jazz sobre todo, y a ciertas composiciones de la llamada música clásica. Por ejemplo, para citar algunos casos, la Maga toca el piano, canta, escucha a Beethoven, con Oliveira interpretan melodías de Schubert y preludios de Bach. Veamos cómo aparece

el jazz en ese mundo narrativo en algunos capítulos de esta primera parte de la novela, que tiene como escenario a París hacia fines de los años cincuenta.

Particularmente en los capítulos que van del 10 al 17 encontramos a los integrantes del Club de la Serpiente reunidos para escuchar jazz. Están, por cierto, la Maga y Oliveira. La narración asume la perspectiva de Oliveira, a veces en tercera persona, otras en primera; también están Gregorovius, Wong, Ronald, Babs, Etienne. A esta reunión, como se sabe, la llaman “la discada”, el ritual es escuchar jazz, tomar vodka de mala calidad, fumar y conversar un poco. El disk jockey es Ronald, su mujer Babs lo ayuda en la elección de los discos. Así como las remisiones a la literatura, escritores y libros, principalmente de la tradición de la vanguardia histórica, el surrealismo y los contemporáneos (Carson Mac Cullers, Henry Miller, Raymond Queneau, y tantos otros) configuran una biblioteca nutrida y variada para los lectores de esa época, hay además una discoteca sobre jazz y la inclusión de algunos referentes de la música clásica; lo mismo podría decirse que a lo largo de la novela se va conformando en remisiones y nominaciones comparativas un amplio catálogo de obras y nombres de artistas visuales. Esta instancia literaria y artística fue de algún modo para los lectores de *Rayuela*, en su mayoría muy jóvenes, como lo reconoce Cortázar en una entrevista para la TV francesa, una suerte de iniciación en esos ámbitos de la literatura y el arte en los años sesenta.

Sobre el jazz, para ejemplificar la importancia en esta novela de una manera más breve, podría señalarse que en el capítulo 17 Oliveira, mientras escuchan un nuevo disco puesto por Ronald, los *Waring's Pennsylvanians*, piensa y reflexiona sobre la importancia del jazz, traza en unos párrafo un recorrido histórico de esta música, desde sus orígenes (los showboats en Storyville), sus pasos por distintos géneros y estilos hasta convertirse en una música universal. Es así que desde la perspectiva de Oliveira, en un estilo indirecto libre, se enfatiza la universalidad de esta música:

El jazz es como un pájaro que migra o emigra o inmigra o transmigra, salta barreras, burla aduanas, algo que ocurre y se difunde y esta noche en Viena está cantando Ella Fitzgerald, mientras en París Kenny Clarke inaugura una cave y en Perpignan brincan los dedos de Oscar Peterson; Satchmo por todas partes, [...] en Buenos Aires, en Ginebra, en el mundo entero. (Cortázar, 2014: 91)

Existe, por suerte, una publicación de los últimos años titulada *Jazzuela*, que tiene la particularidad de reunir en un CD las composiciones de jazz que Oliveira y la Maga escuchan con sus amigos del Club de la serpiente en *Rayuela*. Es un disco que contiene 21 cortes (19 que se encuentran mencionados en la novela y dos más que “están implícitos”)².

² El CD incluye las siguientes grabaciones de jazz: Frank Trumbauer And His Orchestra: *I'm coming Virginia*, Bix Beiderbecke And His Gang: *Jazz me blues*, Kansas City Six: *Four o'clock drag*, Lionel Hampton & His Orchestra: *Save it pretty Mamma*, Coleman Hawkins: *Body and soul*, Dizzi Gillespie And His Orchestra: *Good bait*, Bessie Smith: *Baby doll*, Bessie Smith: *Empty bed blues*, Louis Armstrong And His Orchestra: *Don't you play me cheap*, Louis Armstrong's All Stars: *Yellow dog blues*, Louis Armstrong's All Stars: *Mahogany hall stomp*, Big Bill Broonzy: *See see rider*, The Chocolate Dandies: *Blue interlude*, Champion

Además de estos textos, podría decirse que las remisiones dialógicas al jazz es constante en la obra, ya desde su primer libro de poemas, encontramos un soneto titulado “El jazz” (*Presencia*, 1938) que firma con el seudónimo Julio Denis³. Podemos citar algunas otras referencias al jazz presentes en sus relatos y otras novelas, a veces como personajes aficionados o interesados por esa música. Para nombrar algunos, recordemos a Raimundo Vélez, de su cuento “Mudanzas;” al protagonista de “Cartas a una señorita de París”; Mauricio de “Relato con fondo de agua”; Javier de “Las caras de la medalla”; Mauricio y Vera de “Vientos alisios”; el narrador de “Silvia” y “Orientación de los gatos”; el protagonista de su novela *Diario de Andrés Fava*, escrita en 1950 y publicada póstumamente en 1986.

Si bien el jazz predomina en la conjugación de la narrativa de Cortázar con otros lenguajes artísticos, también hay referencias a la música clásica, como decíamos anteriormente. Sobre todo en sus cuentos, ya señalado por algunos críticos. Por ejemplo, la apelación a la música en la composición en varios de estos textos, en “Las ménades” a una canción de Schumann, en “Las armas secretas” hay una serie de alusiones musicales y en “Reunión”, encontramos remisiones a Mozart. En otro cuento, “Clonne” del libro *Queremos tanto a Glenda*, la estructura del relato se conforma siguiendo “los movimientos del “Clavicémbalo bien templado” de Juan Sebastian Bach, según la interpretación de Peter Standish (2001: 17). Lo cierto es que en el cuento se informa que cantan los madrigales del compositor italiano Carlo Gesualdo, de otro célebre compositor y cantante italiano, Claudio Monteverdi. Pero al final del relato hay una minuciosa nota, titulada “Nota sobre el tema de un rey y la venganza de un príncipe”, en la que Cortázar señala que “la grilla (del cuento) consistió en ajustar una narración todavía inexistente al molde de la Ofrenda Musical de Juan Sebastián Bach.

En *Rayuela*, existen también diversos modos de aludir a la música clásica. No solo lo visual se convierte en un aspecto de las percepciones de Oliveira en esta novela, también la música es un paradigma estético que constituye la identidad y uno de los modos de sentir de este personaje. En el capítulo 28, por ejemplo, leemos: “Se oía llover en la ventana “Schoenberg y Brahms” pensó Oliveira [...] No está mal, por lo común en estas circunstancias sale a relucir Chopin o la Todesmusik para Sigfrido” (Cortázar, 2014: 183). Es el capítulo en que el bebé Rocamadour ha muerto y Oliveira y sus amigos esperan que la Maga llegue a darse cuenta.

Por otra parte, es interesante observar cómo Cortázar introduce en sus narraciones crónicas sobre algunos conciertos. La muy notable y extensa de música clásica y tradicional se encuentra en *Rayuela* y, en su libro *La vuelta al día en ochenta mundos*, hay dos crónicas de conciertos de jazz: una sobre el que Louis Armstrong

Jack Dupree: *Junker's blues*, Big Bill Broonzy: *Get back*, Duke Ellington And His Orchestra: *Hot and bothered*, Duke Ellington And His Orchestra: *It don't mean a thing*, Earl Hines: *I ain't got nobody*, Jelly Roll Morton: *Mamie's blues*, Warning's Pennsylvanians: *Stack O'Lee blues*, Oscar Peterson: *Tenderly Oscar's Blues*. (Peyrats Lasuén, 2011).

³ Puede leerse un análisis muy completo de este poema en López-Lespada (1998).

realiza en París el 9 de noviembre de 1952, y otra dedicada al concierto que Thelonious Monk dio en Ginebra en marzo de 1966.

Veamos el de música clásica. Se puede leer en *Rayuela* (capítulo 23) un relato del concierto de piano de Madame Berthe Trépat, una crónica conmovedora, casi grotesca, sobre esta compositora algo cursi y epigonal que ejecuta en el piano sus composiciones en un salón de París. Oliveira en uno de sus vagabundeos por las calles de la ciudad encuentra por puro azar el anuncio de este concierto en el portal del salón y decide entrar. Hay una mirada crítica y cierta complacencia algo piadosa por la figura de una artista malograda, sin reconocimiento ni éxito crítico. La de una compositora que interpreta en el piano sus propias creaciones musicales. Pareciera que el azar justamente conduce a Oliveira a interesarse por la otredad, por esa contrafigura de Berthe Trépat respecto a la de los músicos exitosos de jazz que él admira. En las ficciones de Cortázar hay casi siempre una mirada que trata de pensar en el otro, que percibe y se interesa por los que muestran una diferencia. Quizá la relación de Oliveira, a veces intolerante, a veces pedante en la manifestación de su racionalidad y sus saberes, en su modo muchas veces soberbio de relacionarse con los otros, con la Maga fundamentalmente, se manifiesta aquí, con esta compositora y pianista desconocida, como una atracción por esa imagen de artista fracasada y marginal, a la vez, con la expresión de un distanciamiento irónico, casi como si sintiera el odio de lo que odia de sí mismo y no puede evitar. Eso hace más compleja la construcción de su personaje y produce una tensión narrativa expectante y seductora.

Apenas ubicado en la sala, Oliveira se decepciona al leer el programa de la concertista, no conoce quienes son los autores y nunca ha escuchado una composición de la tal Trépat. Enseguida un presentador solemne, vestido de negro, con ostensible pelo blanco y papada, informa que los compositores desconocidos eran una ex alumna de la concertista, otro un oficial del ejército que se ocultaba bajo ese seudónimo, y la pieza central pertenecía a la Trépat que ya había cumplido las bodas de plata como compositora. Todo el capítulo tiene un tono irónico, burlón, pero en las observaciones de Oliveira se describen las ejecuciones en el piano de la concertista casi como si fuera un crítico o un músico experimentado.

Tanto en la crónica del concierto de Louis Armstrong, “Louis enormísimo cronopio” (Cortázar, 1974: 13), como en la de Thelonious Monk, “La vuelta al piano de Thelonious Monk” (23), Cortázar da cuenta con sus palabras del placer de escuchar a estos dos intérpretes del jazz. Como los críticos de música, apela al lenguaje metafórico y a la retórica de las comparaciones para describir ese lenguaje tan abstracto y tan concreto en su percepción sonora:

porque Louis no hace más que levantar su espada de oro, y con la primera frase de *When It's sleepy time down South* cae sobre la gente como una caricia de leopardo. De la trompeta de Louis la música sale como las cintas habladas de las bocas de los santos primitivos, en el aire se dibuja su caliente escritura amarilla. (Cortázar, 1974: 17)

Thelonius Monk en esta crónica se convierte en un gran oso que se sienta al piano:

Thelonius deja caer las manos, escucha unos instantes, posa todavía un leve acorde con la izquierda y el oso se levanta hamacándose, harto de miel o buscando un musgo propicio a la modorra, saliéndose del taburete se apoya en el borde del piano marcando el ritmo con un zapato y el birrete, los dedos van resbalando por el piano [...]. (Cortázar, 1974: 17)

Claro está, Cortázar construye una crónica casi poética, intenta traducir en ese registro estético de la literatura el de la música, el de una pieza de jazz, una de las traducciones quizá más infiel e imposible que existe.

El jazz, dentro de la música, es quizás uno de los géneros que Cortázar no solo admira sino que también es para él un paradigma o modelo artístico que elige para su escritura narrativa. Considera que es una de las músicas con mayor libertad de improvisación, admira la posibilidad de variación de un intérprete a otro, o las que pueden darse en distintos momentos del mismo intérprete, encuentra en ese aspecto del jazz una similitud con la noción de escritura automática practicada por los surrealistas. Por otro lado, en el libro de entrevista o conversación con Omar Prego Gadea, el autor de *Rayuela* expresa que el ritmo de la escritura es fundamental, pero piensa que “la escritura no tiene un ritmo basado solo en la construcción sintáctica” y por eso él busca un ritmo similar a ese elemento que llama el *swing* en el jazz. Y “persigue” en la construcción de sus cuentos llegar “a su fin como llega a su fin una gran improvisación de jazz o una gran sinfonía de Mozart” (Prego Gadea, 1997: 181-183). Asimismo, como lo hace también en *La vuelta al día en ochenta mundos*, Cortázar (1973: 171-172, tomo II) explica en el libro de Omar Prego el concepto de *takes* en las grabaciones de jazz. “Una de las experiencias más bellas del jazz es escuchar eso que llaman *los takes*, es decir, los distintos ensayos de una pieza antes de ser grabada y observar como siendo siempre la misma es también otra cosa”. Esta variabilidad y capacidad de improvisación del jazz lo fascina y lo vincula con la poética artística del surrealismo. Por eso llega a decir, casi como una conclusión, “Yo no quisiera escribir más que *takes*” (Cortázar, 1973: 172, tomo II).

4. EL CINE Y EL TEATRO COMO INTERACCIONES ARTÍSTICAS DE SUS LAS FICCIONES

En el mundo ficcional de Cortázar el lenguaje del cine también está presente, pero tal vez en menor grado que otras artes como sucede con la fotografía, el jazz y las artes visuales. Al comienzo de “El lado de allá”, en *Rayuela*, hay algunas referencias a los gustos cinematográficos de Oliveira, la Maga y sus amigos del Club de la Serpiente. Aparece el hábito casi permanente de ir a ver al cine club películas del cine mudo. Se destaca, desde la mirada de Oliveira, que a la Maga no parece gustarle ese cine pero la aparición de Harold Lloyd en uno de los films consigue sorprenderla y sacarla de su somnolencia y, finalmente, la convence de que todo había estado muy bien, y que también el expresionismo de las películas de directores alemanes como Georg Wilhelm Pabst y Fritz Lang le gusta (Cortázar, 2014: 21).

El primero es el director del conocido film *La caja de Pandora* (1929), que se basaba en la biografía de *Lulú* de Frank Wedekind. La estrella de esta película es la sensual y famosa Louise Brooks, una de las actrices de cine más seductora de la época.

El segundo es el director de otro gran film mudo de esos años, *Metropolis* (1927) y de *M, el vampiro de Düsseldorf* (1931).

Este interés por el expresionismo artístico, una de las formas iniciales de la vanguardia histórica, es coherente con el rescate que el arte hacía la década de 1960 realiza de la tradición de las primeras manifestaciones de esa vanguardia en el séptimo arte. Y es coherente, por cierto, con el contexto cultural y artístico en el que Cortázar sitúa a los personajes del grupo de intelectuales, representados en *Rayuela*.

En otro texto, Cortázar reelabora de un modo paródico, hiperbólico, con humor e ironía, un tópico ya presente en la narrativa de Horacio Quiroga. Me refiero a la admiración de este escritor por ciertas actrices de Hollywood, las protagonistas del cine mudo como Dorothy Phillips y otras famosas, que aparece en varios de sus cuentos, algunos de carácter fantástico, relacionados con su atracción por el cine mudo. Cuentos fantásticos donde la fascinación por las divas de Hollywood se configura en tramas narrativas donde estas bellas mujeres expresan una fuerte carga de atracción erótica. En esa tradición Bioy Casares, más allá de la influencia de lo visual y el cine en sus invenciones fantásticas, especialmente en *La invención de Morel*, ha manifestado también la admiración y cierto enamoramiento por la actriz Louise Brooks. Claro está que Cortázar lo hace de un modo más paródico y construye una narración casi fantástica, una paradoja bastante divertida y lúdica, en su cuento *Queremos tanto a Glenda*, que da título al libro publicado en 1980.

El narrador de este cuento y otros protagonistas, mujeres y hombres, a quienes les gusta el cine, casi unos fans de algunas estrellas, como Anouk Aimé, Silvana Mangano y también de algunos actores como Marcello Mastroiani, Yves Montand y otros más, casi espontáneamente van uniéndose principalmente por su admiración a Glenda Carson, un personaje de ficción que alude claramente a la actriz Glenda Jackson. Ellos asisten a casi todas sus películas, Ese núcleo de admiradores se va ampliando a medida que se van estrenando películas de la actriz y se reúnen después de la función en un bar cercano a las salas de cine. En un momento dado, como un signo de identificación por esa admiración hacia Glenda llegan a tomar un mismo cóctel. A medida que van apareciendo nuevos estrenos de films con la actriz se van transformando en un grupo más sectario que elige sus líderes. (“Lo que había empezado como asociación libre alcanzaba ahora una estructura de clan [...] Queríamos tanto a Glenda que no podíamos tolerar a los advenedizos [...]”, Cortázar, 1994a: 333).

Sin ánimo de parafrasear o contarles la historia del cuento, podría agregar que este grupo de fans de Glenda llega a idealizar tanto a su ídola que no pueden tolerar ciertas imperfecciones actorales que advierten en sus películas. Por eso logran el delirio de conseguir los medios técnicos, que llaman el laboratorio, para secreta e imperceptiblemente modificar esas imperfecciones de la actriz y hacer que luego esos films se proyecten en los cines con esos cambios. Posteriormente, el retiro de Glenda de su profesión los alegra y los alivia, esos fans no tendrán que hacer nuevas modificaciones de sus films. Pero un pronto retorno de ella al mundo filmico los defrauda, ven con ojos críticos los mecanismos comerciales de la industria

cinematográfica que han sido las causales principales de ese retorno. El final, como en muchos cuentos fantásticos de Cortázar es conjetural, invita o propone una lectura participante. El cuento ofrece también otras interpretaciones, instaura una serie de interrogantes sobre la relación del arte y sus espectadores, la persecución de cierta perfección estética imposible como la del saxofonista de “El perseguidor”. En esta dimensión reconocemos el mundo ficcional de Cortázar, las marcas y núcleos temáticos recurrentes de su poética y su estilo.

En “Instrucciones para John Howell”, un cuento de su libro *Todos los fuegos el fuego* (1966), Cortázar construye una enigmática historia cercana a lo fantástico con personajes actores de teatro y un espectador. El texto está dedicado al dramaturgo inglés Peter Brook. Se trata de una historia de actores que adopta el punto de vista de un espectador poco prevenido. El cuento es en verdad un homenaje a este dramaturgo que renovó las posibilidades de la escena teatral, profundizando sobre la búsqueda de nuevas formas de representación y actuación en la dramaturgia contemporánea. No voy a abundar en los innumerables méritos de Brook, ya que son muy conocidos, digamos solo que realizó puestas teatrales renovadoras de clásicos como Shakespeare y puso en escena piezas de dramaturgos de vanguardia como, para nombrar algunas, obras de Jarry, Genet (*El balcón*) o Beckett (*Días felices*) y creaciones a partir del neurólogo Oliver Sacks. Hay en este cuento también una consonancia con las ideas de vanguardia, de búsqueda o persecución de un cambio, de una renovación de las formas canónicas de las artes en general. Una tendencia, obviamente en sintonía fina con las manifestaciones de la vanguardia artística de los años sesenta. En el registro del verosímil fantástico en este cuento, un espectador es obligado prácticamente a convertirse en actor y debe improvisar, actuar junto a actores profesionales. La frontera entre la representación teatral, el artificio y lo real como la distancia entre espectador y actores son cuestionadas. El desenlace, como en los relatos fantásticos de Cortázar, es abierto, plantea interrogantes, abre la posibilidad de la conjetura interpretativa.

Sin duda, el arte, en sus distintos lenguajes, es un elemento casi material en la composición de la narrativa y la obra total de Cortázar. *Rayuela*, su novela más representativa, es también, especialmente por su apelación a la imagen, a los modelos de las artes visuales y la fotografía y la música, un rasgo de su original búsqueda de una nueva forma de la novela, una variante que renueva el género y que abre perspectivas inusitadas dentro de la narrativa argentina y latinoamericana en los años sesenta. En ese sentido, siguiendo a Rancière, es una muestra del cambio del régimen de lo sensible del arte y la literatura que se experimenta en ese contexto histórico social. En *Rayuela* también están presentes ciertas problemáticas de la cultura, ciertos debates que se suscitan en ese período en el campo del artístico y literario.

En *Rayuela* la figura de Horacio Oliveira es fundamental. Cortázar construye un personaje que parece ser un arquitecto, una imagen de un intelectual de la época, de un potencial escritor, de un artista argentino que intenta anclar en París, pero que regresa a su país después de haber llegado a un estado de soledad y desesperación en esa ciudad, al grado de sentirse tan marginal como la *clocharde* con la que se

emborracha y tiene una relación sexual bajo los puentes del Sena. De todos modos es alguien que, pese a toda esa carga de origen cultural, y de conciencia de su obsesiones estéticas, como el Johnny Carter de su cuento “El perseguidor”, cree en la autonomía del arte y siente que sin embargo pertenece a la cultura occidental, europea, como dice Borges en “El escritor argentino y la tradición”, pero que también percibe y es consciente de su lugar periférico en París, cuando compara las señas de identidad de su condición sudamericana, la cultura “del lado de acá”, y las diferencias que se pueden ver con “las del lado de allá.”

La política de la literatura para Rancière (2011: 14-15) “no es la política de los escritores ni la manera de su representación en sus obras de las estructuras sociales, sino que la “literatura hace política en tanto literatura.” Desde esta perspectiva rancièrana podríamos concluir que *Rayuela* – así como Borges y Bioy Casares con el cuento fantástico y policial en los años cuarenta – es una forma de intervenir políticamente en la literatura argentina y latinoamericana hacia 1963, con la intención estética de producir una renovación, un cambio en la narrativa argentina y latinoamericana, especialmente en la novela en esos momentos en donde el canon realista dominaba la escena.

BIBLIOGRAFÍA

- ALAZRAKI, JAIME (1982): “Tres formas del ensayo contemporáneo: Borges, Paz, Cortázar”, *Revista de la Universidad de México*, pp.17-19-23 [[10.5195/reviberoamer.1982.3678](http://dx.doi.org/10.5195/reviberoamer.1982.3678)]
- ALAZRAKI, JAIME (1987): “Tema y sistema de *Prosa del observatorio* de Julio Cortázar”, *La Torre*, n. 1, pp. 92-110.
- ARRONE-AMESTOY, LIDA (1987): “Identidad y diferencia: discursos de la imagen en *Prosa del observatorio*”, en Burgos, Fernando (ed.): *Los ochenta mundos de Cortázar: ensayos*, Madrid: Edi-6, pp. 55-66.
- BARTHES, ROLAND (1990 [1980]): *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Barcelona: Paidós.
- CADAVA, EDUARDO (1997): *Words of Light. Theses on the Photography of History*. Princeton: UP
- CORTÁZAR, JULIO (1938): *Presencia*, Buenos Aires: El Bibliófilo [con el seudónimo de Julio Denis].
- CORTÁZAR, JULIO (1949): “Un Adán en Buenos Aires”, *Realidad*, marzo-abril 1949.
- CORTÁZAR, JULIO (1962-63): “Algunos aspectos del cuento”, *Casa de las Américas*, pp. 15-16 [<http://www.literatura.us/cortazar/aspectos.html>].
- CORTÁZAR, JULIO (1968): *Buenos Aires, Buenos Aires* [Fotografías de Sara Faccio y Alicia d’Amico], Buenos Aires: Sudamericana.
- CORTÁZAR, JULIO (1969): *Último round* [2 vols], México: Siglo XXI.
- CORTÁZAR, JULIO (1972): *Prosa del observatorio*, Barcelona: Lumen.
- CORTÁZAR, JULIO (1973 [1967]): *La vuelta al día en ochenta mundos* [2 vols], Madrid: Siglo XXI.

- CORTÁZAR, JULIO (1974): *Valise de cronópio*, São Paulo: Perspectiva [Trad. e intro. de Davi Arrigucci].
- CORTÁZAR, JULIO (1975): *Silvalandia*, [Ilustraciones de Julio Silva], México: Ediciones Culturales GDA.
- CORTÁZAR, JULIO (1981): *París: ritmos de una ciudad* [Fotografías de Alecio de Andrade], Barcelona: Edhasa.
- CORTÁZAR, JULIO (1984): *Alto el Perú* [Fotografías de Manja Offerhaus], Mexico: Nueva Imagen.
- CORTÁZAR, JULIO (1992 [1978]): *Territorios*, México: Siglo XXI.
- CORTÁZAR, JULIO (1994a): *Cuentos completos* [2 vols.], Madrid: Alfaguara.
- CORTÁZAR, JULIO (1994b): *Obra crítica*, Madrid: Alfaguara.
- CORTÁZAR, JULIO (2014 [1963]): *Rayuela*, Buenos Aires: Alfaguara [originalmente por Buenos Aires: Sudamericana].
- DÁVILA, MARÍA DE LOURDES (2001): *Desembarcos en el papel. La imagen en la literatura de Julio Cortázar*, Rosario: Beatriz Viterbo.
- FERRÉ, ROSARIO (1990): *El romántico en su observatorio*, San Juan: Literal.
- FRANCO, JEAN (1976): “París, ciudad fabulosa”, en Loveluck, John (ed.): *Novelistas hispanoamericanos de hoy*, Madrid: Taurus, pp. 271-90.
- JACKSON, ROSEMARY (1981): *Fantasy; the Literature of Subversion*, London: Routledge.
- LÓPEZ-LESPADA, MARTA (1998): “Jazz poema de Julio Cortázar”, *Revista de Literatura Hispanoamericana*, No. 36 (1998): 105-116.
- PEYRATS LASUÉN, PILAR (2011): *Jazzuela: el jazz en Rayuela, la novela de Julio Cortázar* [Libro + CD], Barcelona: Editorial Satélite K.
- PIÑEROS GALVIS, MARÍA CAMILA (2006): “Dos artistas belgas: Magritte y Cortázar” [www.javeriana.edu.co/revistas/Facultad/literatura/.../niveles2.pdf].
- PREGO GADEA, OMAR (1997): *Julio Cortázar. La fascinación de las palabras*, Buenos Aires: Alfaguara.
- RANCIÈRE, JACQUES (2011): “Política de la literatura”, en Rancière, Jacques: *Política de la literatura*, Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- RANCIÈRE, JACQUES (2014): *El reparto de lo sensible. Estética y política*, Buenos Aires: Prometeo.
- SCHWARTZ, MARCY (1999): *Writing Paris. Urban Topographies of Desire in Contemporary Latin American Fiction*, Albany: SUNY Press.
- SCHWARTZ, MARCY (2000): “Cortázar Under Exposure: Photography and Fiction in the City”, en Castillo, Debra; Paz-Soldán, José Edmundo (eds.): *Beyond the Lettered City: Latin American Literature and Mass Media*, New York: Garland, pp. 117-138.
- SCHWARTZ, MARCY (2010): *Invenções urbanas: ficción y ciudad latinoamericanas*, Buenos Aires: Corregidor.
- SCHWARTZ, MARCY (2012): “Escribir contra la ciudad: fotos y texto en *Prosa del observatorio* de Julio Cortázar”, *Cuadernos LIRICO*, n. 7-2012, [<http://lirico.revues.org/652>; consultado el 14 noviembre 2014].
- SONTAG, SUSAN (2006 [1998]): *Sobre la fotografía*, Madrid: Alfaguara.
- STANDISH, PETER (2001): “El papel de lo visual en el Arte de Julio Cortázar”, en VV. AA.: *Actas XXXVI Congreso AEPE*, publicadas por el Centro Virtual Cervantes [cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/aepe/congreso_36_20.pdf].
- VIRILIO, PAUL (1998): *Estética de la desaparición*, Barcelona: Anagrama-Colección Argumentos.
- YURKIEVICH, SAUL (1994): “Prólogo” en Cortázar, Julio: *Obra crítica*, Madrid: Alfaguara.